Cena numeru z dodatkiem nutowym 50 groszy.

CHÓR
MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY MUZYCE CHÓRALNEJ

ROK II WARSZAWA, 1 STYCZNIA 1935 № 1

TREŚĆ NUMERU: *Dr. Jan Niezgoda:* Praca w dziedzinie śpiewactwa chóralnego zagranicą. — *Prof. Stanisław Niewiadomski:* Jak powstaje pieśń chóralna (ciąg dalszy). — *Tadeusz Mayzner:* Młodzież szkolna a chóry ludzi dorosłych. — *Prof. Stanisław Kazuro:* Zagadnienia muzyki wokalnej. — Nasz dodatek nutowy. — Wydawnictwa miesięcznika „Chór".
W DODATKU NUTOWYM: *Wacław Lachman:* Warczą karabiny. Piosenka wojskowa na 4 gł. chór męski a capella, — *Piotr Maszyński:* A jeśli ciebie zapomnę Ojczyzno. Pieśń patrjotyczna na 4 gł. chór mieszany a capella.

DR. JAN NIEZGODA.

PRACA W DZIEDZINIE ŚPIEWACTWA CHÓRALNEGO ZAGRANICĄ

Zagadnienie śpiewactwa zespołowego jest dotychczas niedocenianem: ani jako czynnik społeczny i kulturalny w kraju, ani też jako czynnik wychowania narodowego naszego wychodźtwa zagranicą. Nie będę tu uzasadniał, jakie znaczenie ma śpiew zespołowy w kraju, jaką rolę odegrał w naszej historji porozbiorowej, jaką odgrywa obecnie w pierwszym rzędzie na Śląsku i na Pomorzu i czego się spodziewamy po nim w przyszłości. Wykracza to bowiem poza ramy moich rozważań w chwili obecnej. Muszę jednak zaznaczyć, że pobłażliwość z jaką się jeszcze wiele osób do tego zagadnienia odnosi, a nawet lekceważenie, nie wstrzyma tego naturalnego pędu, jaki się zaczyna w śpiewactwie zespołowym zarysowywać. Nie przeszkodzi mu nawet to spychanie go na szary koniec przez jego, zdawałoby się naturalnego sprzymierzeńca, sport, nad którym jednak góruje czynnikiem uczuciowym,

w przeciwstawieniu do siły fizycznej. Ideałem będzie, jeśli się te dwa czynniki sprzęgnie, co wcześniej czy później nastąpić musi.

Zagadnienie śpiewu zespołowego jest czynnikiem niesłychanie doniosłym, o ile chodzi o ratowanie mowy polskiej i ducha polskiego naszych rodaków, którzy zmuszeni byli do wyemigrowania poza granice kraju. Przystępując jednak do pracy, mającej na celu związanie tych licznych naogół rzesz z macierzą, należy się dobrze nad tem zastanowić, jak zyskać przedewszystkiem zaufanie tych rzesz; a więc trzeba przyjrzeć się dobrze środowisku, w którem ma się działać, poznać jego stosunki miejscowe i jego możliwości, poznać psychologję emigranta. Niezręczne posunięcia z miejsca paraliżują pracę i szkoda dalszego trudu. Nie znajdzie posłuchu na wychodźtwie ten, kto tam pojedzie w przekonaniu, że mu przypadła rola pouczającego wszystkich, jak powinni się do kraju odnosić, jak go popierać, czego się od nich w ojczyźnie spodziewają. Jeżeli się chce zdobyć dla macierzy rodaka na obczyźnie, musi się wzbudzić w nim przeświadczenie, że ojczyzna o nim pamięta nie w tym sensie, by z niego ciągnąć korzyści, lecz że mu pragnie iść z pomocą. Jeżeli zatem idziemy na wychodźtwo z hasłami ekonomicznemi, to musimy to robić bardzo ostrożnie, by nie ściągnąć na siebie podejrzenia, że chcemy na patrjotyźmie bogacić ludzi interesu, nie dając należytego odwzajemnienia wychodźtwu. Zagadnienia polityczne w programie pracy wśród wychodźtwa są niesłychanie subtelnym instrumentem i raczej go nie używać, niż oddawać w niezręczne ręce, bo więcej przyniesie szkody niż pożytku. Pozostaje dziedzina, w której praca może być odważnie prowadzona, nikogo nie zrazi, zawsze będzie skuteczna — dziedzina kulturalno-oświatowa, która napewno otoczy swemi gałęziami nasze wychodźtwo i uchroni go od zatopienia w obcem środowisku.

Szkoła, śpiew, muzyka, teatr i wychowanie fizyczne — każdy z tych czynników ma swój ciężar gatunkowy, każdy prowadzi do wspólnego celu, wszystkie muszą harmonijnie z sobą współpracować, ustępując sobie w nasileniu w poszczególnych okresach rozwoju jednostki. Wszystkie te czynniki wymagają oczywiście dużego nakładu pracy i środków materjalnych. Jedne przy tym samym wyniku końcowym potrzebują więcej nakładu, inne mniej, co jest szczególnie ważnem tam, gdzie się ma do dyspozycji szczupłe środki, zwłaszcza środki materjalne.

Szkoła jest czynnikiem najważniejszym, ale też najtrudniejszym do utrzymania w obcem środowisku i ze względu na politykę państwa, na terenie którego się znajduje i ze względu na potrzeby, jakie ma wychodźca, jako członek otaczającego go społeczeństwa i wreszcie ze

względu na duże koszta ze szkolnictem związane. W tej dziedzinie prace są u nas daleko posunięte i dają dobre rezultaty, lecz prace to są jeszcze fragmentaryczne w nikłym procencie w stosunku do potrzeb mas. Mogłem się o tem przekonać na zjeździe nauczycielstwa w Buffalo w roku bieżącym. Szkoła i bibljoteka musi sobie żłobić drogę do młodego pokolenia na emigracji i nawrócić go z drogi wynarodowienia, na którą niebacznie wstąpiło nie nauczywszy się języka macierzystego.

Zagadnienie śpiewu zespołowego w płaszczyźnie naszych rozważań przestaje być czynnikiem rozrywki a staje się czynnikiem społecznym. Tu tkwi nieporozumienie pomiędzy jego propagatorami, a tymi, co jego znaczenia nie doceniają. Śpiew jest tym czynnikiem, który przy małym wkładzie daje duże wyniki. Śpiew ludzi łączy, porusza silnie struny uczuciowe, wywołuje te stany duszy, które dobrze pokierowane prowadzą do wielkich czynów, śpiew urasta, jak się okazało, poprostu do roli czynnika państwowego, jak to obserwujemy w Szwajcarji, Łotwie, Estonji, Czechosłowacji. W Niemczech prezesem Związku Śpiewaków był Stresemann. Przed kilkoma tygodniami bawił w przejeździe po stolicach Europy Chór Estoński, do którego należy prawie cała inteligencja Tallinu, w którym śpiewa b. prezydent Estonji. Warszawa przyjęła ich — niestety — obojętnie, nawet sali Konserwatorjum nie zapełniono, a szkoda, bo śpiewali cudownie. Niezapomniane są dla mnie chwile, jakie spędziłem, jako przedstawiciel śpiewactwa polskiego na Sejmie Śpiewaków Polskich w Stanach Zjednoczonych A. P. To, co usłyszałem na zebraniach w New-Yorku, Buffalo, Detroit i Chicago od ludzi ze wszystkich organizacji polskich, utwierdziło mnie w przekonaniu, że do Polonji w Ameryce zawsze się trafi pieśnią, pod której sztandarem znajdą się wszyscy, znajdą wspólny język dla wyrażenia gorącego uczucia, jakie dla swojej macierzy żywią.

Ze śpiewem idą w parze muzyka i teatr. Nie mam tu oczywiście na myśli muzyki w znaczeniu wirtuozowskiem, ani też teatru zawodowego, ponieważ one mają swoje normalne tory, rolę czynnika społecznego spełniają tylko pośrednio, są świadectwem kultury narodu, spełniają wielką rolą propagandową, ale masy nie działają, lecz tylko są biernymi uczestnikami widowiska. Nas interesuje muzyka i teatr w znaczeniu zespołów amatorskich, które na emigracji mają duże widoki rozwoju, o ile tylko dostarczy się im materjału do pracy. Widziałem doskonałe orkiestry amatorskie, które borykają się z brakiem nut. Szczególnie poszukiwane są nasze tańce i marsze. Teatry cierpią na brak odpowiednich dla siebie utworów scenicznych.

Wychowanie fizyczne jest czynnikiem wielkiej wagi dla każdego narodu. Mając w sobie jednak pierwiastki międzynarodowe, jest trudnem

do prowadzenia na gruncie ściśle narodowym w obcem środowisku. Weźmy np. stosunki w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, nawet w prasie polskiej wiadomości sportowe są podawane w języku angielskim, co oczywiście tłumaczy się tem, że młodzież polska nie rozumie języka polskiego. Pozatem akcja związana z wychowaniem fizycznem wymaga dużego nakładu finansowego. Nie znaczy to oczywiście, iż chciałbym, umniejszyć znaczenie wychowania fizycznego. Przeciwnie uważam, iż należy wytężyć naszą uwagę w tym kierunku, ponieważ wyniki osiąga się nadzwyczajne, jak o tem może świadczyć ostatnia Olimpiada Sportowa podczas II Zjazdu Polaków z Zagranicy.
Stwierdzając zatem jeszcze raz, iż czynniki powyżej zanalizowane w harmonijnej współpracy doprowadzą do upragnionego przez nas celu, postaram się naszkicować, jak sobie wyobrażam pracę w dziedzine śpiewactwa w okresie najbliższych lat pięciu, to jest do następnego Zjazdu Światowego Związku Polaków z Zagranicy.

(Dokończenie nastąpi).

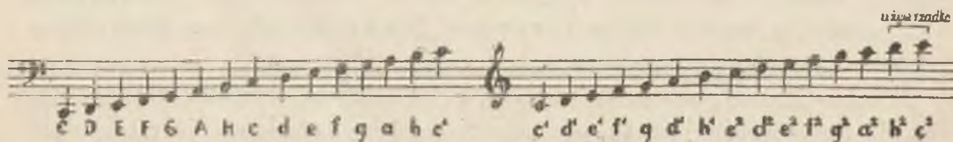
STANISŁAW NIEWIADOMSKI

JAK POWSTAJE PIEŚŃ CHÓRALNA

(Ciąg dalszy)

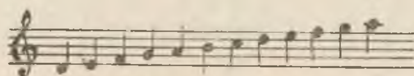
Obszar głosu, pięciolinja, klucze i nuty.

Pierwszym obowiązkiem śpiewaka, pragnącego zbliżyć się do pieśni, jest poznać obszar tonów, na jakim głosy mogą się poruszać, czego bez znajomości nut dokonać nie można. Znakiem nutowym będzie narazie czarna kropka, umieszona na jednej z pięciu linij lub między niemi; obok kropki widzimy laseczkę, do góry skierowaną, leżącą po prawej stronie dla kropek od pierwszej do trzeciej linji (licząc zdołu), a nadół, po lewej stronie, od trzeciej do piątej. Ale znak taki nutowy nabiera dopiero znaczenia po umieszczeniu klucza na początku pięciolinji. Kluczy posiadamy dwa: wiolinowy i basowy z ich zaś pomocą przedstawić możemy na dwu pięciolinjach cały obszar tonów dla dwu męzkich głosów (bas i tenor) i dwu żeńskich (alt i sopran) oraz głosów chłopięcych, nie różniących się od żeńskich



Głos basowy obejmuje obszar od E do c^1
„ tenorowy „ „ od d do a^1
„ altowy „ „ od a do e^2
„ sopranowy „ „ od c^1 do a^2

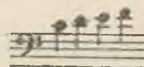
Ale głos tenorowy posługuje się zwyczajnie kluczem wiolinowym, lecz w razie takim piszemy nuty jego o oktawę wyżej niż brzmią rzeczywiście:



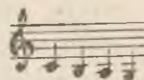
Nauczywszy się doskonale nazw tonów w skali powyższej razem z miejscami, na których leżą, trzeba zapamiętać sobie jeszcze następujące szczegóły:

1. Że obszar tonów każdego głosu daje się niekiedy przekroczyć o jeden ton z dołu lub z góry, jeżeli zachodzi potrzeba a istnieje możność.

2. Że klucz basowy może obejmować t. zw. nuty „dodane górne"



a klucz wiolinowy „dodane dolne"

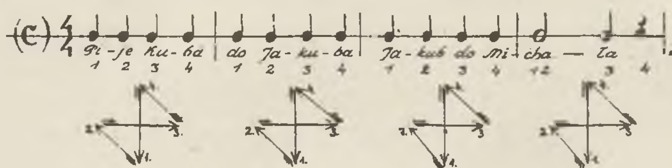


3. Że klucz basowy powinien leżeć ściśle na 4-tej stałej linji (licząc z dołu, w następstwie czego nazywamy go kluczem f, a klucz wiolinowy leżący na drugiej linji, nazywa się kluczem g).
4. Obszar tonów w muzyce instrumentalnej jest przeszło o dwie oktawy szerszy z góry i o dwie oktawy zdołu, znajdują one miejsce w piśmie na t. zw. dodanych górnych i dolnych.
5. Głosy chłopięce dzielą się również na sopranowe i altowe, ale granice ich w użytku szkolnym powinny być ściśle zachowywane.

TAKTOWANIE

W celu śpiewania pieśni równo i zgodnie, dyrygent ruchem ręki czy też pałeczką daje takt czyli taktuje. Stosownie do tego ruchu, czas śpiewanej pieśni dzieli się na równe cząstki, z których każda może się składać z rozmaitej ilości nut pod warunkiem, że utworzą one razem całość wymaganego rozmiaru. Gdybyśmy całość taktu podzielili na cztery równej długości nuty w piosence czterotaktowej, — taktem

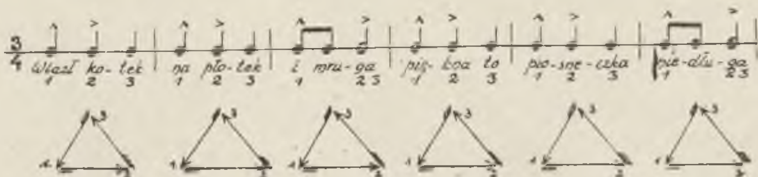
nazywamy zarówno ogólne określenie ruchu jak i cząstkę pieśni, zamkniętą dwiema prostopadłemi linijkami taktowemi — to powstałby takt czteroćwierciowy czyli cały, w piśmie oznaczony ułamkiem $^4/_4$ lub znakiem C, co dałoby nam następujący obraz:



Przykład powyższy wskazuje nam rytm znanej piosnki z pominięciem wyższych lub niższych jej tonów. W trzech pierwszych jej taktach widzimy równy podział na cztery nuty ćwierciowe. Ale czwarty chociaż nie trwa krócej składa się z dwu nut. Dlaczego? Bo pierwszą utrzymujemy przez dwie ćwierci (i dwa ruchy ręką dyrygenta) przez co powstaje t. zw. półnuta 𝅗𝅥 drugą wytrzymujemy jak ćwierć, w miejsce zaś ćwierci ostatniej wstępuje znak pauzy czyli milczenia: 𝄽 Cyfry nad sylabami tekstu wskazują jak liczyć należy, wymawiając równo: raz, dwa, trzy, cztery; figury zaś ułożone ze strzałek (ruch z góry na dół prostopadle, ruch w górę na lewo, ruch poziomy na prawo, i ruch w górę na lewo) przedstawiają poruszenia ręki dyrygenta.

Nad nutami, znaczek /\ wskazuje akcent nacisk silniejszy na raz, a znaczek > akcent słabszy na 3. Są to silniejsze i słabsze nuty taktu w zupełnej zgodzie z wymawianemi słowami tekstu, które stosownie do wymagań polskiej prozodji otrzymują silniejszy nacisk na przedostatnią zgłoskę: (**Pi**-je **Ku**-ba **do** Ja-**ku**-ba etc)

Wziąwszy cząstkę taktowania jako całość, złożoną z *trzech* nut ćwierciowych pod uwagę, poczynimy inne spostrzeżenia. Popularna piosenka Laskotek (Wlazł kotek na płotek) przedstawi to nam tak:



Naciski główne padają w takim takcie na pierwszą — silniejszy, na drugą — słabszy, na trzecią — żaden. Z zasadami prozodji będzie to w zgodzie w pierwszym, drugim i piątym takcie. W trzecim, błędem

WARCZĄ KARABINY

Wacław Lachman

Z życiem

T. I-II.

B. I-II.

f

War-czą ka-ra-bi - ny i dzwo- nią pa - ła - sze

Znów Piłsudski wyszedł w po-le a z nim chłopcy na-sze a z nim chłopcy na -

Wy - szedł w po - le a z nim chło - pcy

1. 2.

sze sze Gdy sta - niem w Warsza - wie na kró -

sze i wy - szedł

lewskim gro - dzie to po - le - ci do roz-pra-wy co jest sił w na-ro-dzie

to po - le - ci do roz - pra - wy

rall. *Trochę wolniej* *mp*

co jest sił w na - ro - dzie — Wo - dzu nasz Ty Wo - dzu

rall. *mp*

a tempo

prze - wodź świę - tej spra - wie —— *dobitnie*

f a każ trą - bić trę - ba - czo - wi

p tra ta ta ta ta ta *p* tra ta ta ta ta ta tra ta ta ta

gdy sta - niem w Warszawie gdy sta - niem w Warsza - wie ——

ta ta ta ta ta *f* tra ta ta ta ta ta ——

f A każ trą - bić trę - ba - czo - wi gdy sta - niem w War - sza - wie

f tra ta ta ta ta ta —— *ff* tra ta ta ta ta ta ta ta ta ta

gdy sta - niem w Warsza - wie —— *ff*

Chór

Sztych. J. Rynczak.

A jeśli ciebie ja zapomnę Ojczyzno moja...

PIEŚŃ PATRJOTYCZNA

Słowa J. KOŚCIELSKI

Muzyka PIOTR MASZYŃSKI
Układ chóralny J. MAKLAKIEWICZ.

Poważnie, z wielką werwą

SOPRAN
ALT

f *cresc.*

1. A je - śli cie - bie ją za- pom-nę Oj - czy-zno mo - ja,
2. A je - śli cie - bie stłumię w ło - nie, oj - czy - sta mo - wo,
3. A je - śli puszczę cię z o- pie - ki ma oj - co - wi - zno,

TENOR

f *cresc.*

1. A je - śli cie - bie ja za- pom - nę Oj - czy - zno mo - ja,
2. A je - śli cie - bie stłumię w ło - nie, oj - czy - sta mo - wo,
3. A je - śli puszczę cię z o- pie - ki ma oj - co - wi - zno,

BAS

f *cresc.*

4. A je - śli cie - bie za - pa - mię - ta, ty wia - ro świę - ta,

ff *mf*

1. zie - mio świę - ta, to niechaj pom - rą bez - po - tom - ne sy-
2. to u - łom - ne me ser - ce w bó - lu niech za - pom - ni I
3. mój za - go - nie, to niech mię tra - pią wieczne spie - ki, a

ff *mf*

1. zie - mio świę - ta, to niechaj pom - rą bez - po - tom - ne sy-
2. to u - łom - ne me ser - ce w bó - lu niech za - pom - ni I
3. mój za - go - nie, to niech mię tra - pią wieczne spie - ki, a

ff *mf*

4. mo - je ser - ce, to niech od - pa - dnie mi ze - schnię - ta pra-

mp

1. nacz-ki mo - je pa-cho- lę - ta i niechaj ser- ce
2. niech się kur - czy wia-ro - łom- ne, ze szpon niech troska
3. na - wet je - śli łzę u - ro - nię, niech spa - li się w po -

mp

1. nacz - ki mo - je pa-cho- lę - ta i niechaj ser-ce
2. niech się kur - czy wia-ro - łom - ne, ze szpon niech troska
3. na - wet je - śli łzę u - ro - nię, niech spa - li się w po -

mp

4 wi - ca mo - ja, Niech o - szczer-ce i wro-gi bę - dą

cresc. *f*

1. me bez wia - ry przy - gnio - - tą: brze -
2. mnie nie pu - ści, niech ję - - zyk przyl -
3. ża - rów dy - mie i niech prze - pad -

cresc. *f*

1. me bez wia - ry przy - gnio - - tą: brze -
2. mnie nie pu - ści, niech ję - - zyk przyl -
3. ża - rów dy - mie i niech prze - pad -

cresc. *f*

4. mo - i sę - dzie i nie - - chaj pa -

1. mię i cię - ża - ry o - grom - - - ne.
2. gnie do cze - lu - ści przy zgo - - - nie.
3. nie mo - je i - mię na wie - - - ki.

1. mię i cię - ża - ry o - grom - - - ne.
2. gnie do cze - lu - ści przy zgo - - - nie.
3. nie mo - je i - mię na wie - - - ki.

4. mięć mo - ja bę - dzie prze - klę - - - ta.

Sztych. J. Rynczak.

10

jest nacisk na słabą zgłoskę *ga*, w czwartym nacisk na *kna*, w szóstym na *ga*. Ale wobec żartobliwej treści tekstu i lekkiej melodji, błędy te nie mają znaczenia.

Ruch ręki dyrygenta jest taki: *raz*, na dół od prawej ku lewej, *dwa*, w poziom linji od lewej ku prawej, *trzy*, z dołu do góry, od prawej ku lewej.

Ale nowością dla nas będą tu w trzecim i szóstym takcie dwie *nuty ósemkowe*, powstałe z podziału ćwierci na dwie wartości mniejsze.

Napisane powinnyby one być inaczej t. j. tak: *i mru - ga* a przy końcu: *nie - dłu - ga* stosownie do zasady, że dwie nuty lub ich więcej, dają się linją złączyć wówczas gdy na jedną zgłoskę padają, osobna zaś zgłoska padająca na nutę, nakazuje ją w piśmie oddzielić.



W przykładzie tym znajdujemy dwa nowe szczegóły: *kropkę* położoną obok nuty, zwiększającą jej wartość o połowę (przy dwu kropkach druga ma połowę wartości poprzedzającej) i *nutę szesnastkową* będącą połową ósemki. Większą ilość szesnastek przy jednej zgłosce, można dwiema linjami złączyć w całość np.

W trzyćwierciowym przykładzie powyższym, występują one pojedyńczo, bo dopełniają wartość ósemki z kropką do ćwierci, co zwiększa nacisk padający na nutę pierwszą. (d. c. n.)

TADEUSZ MAYZNER.

MŁODZIEŻ SZKOLNA, A CHÓRY LUDZI DOROSŁYCH

Nie łudźmy się, szanowni koncertanci — sale koncertowe będą do nas szczerzyły szeregi swych pustych krzeseł, dopóty, dopóki szkoła powszechna i gimnazjum nie wychowa słuchacza koncertowego...

Nie łudźmy się, zacni chórmistrze, tęsknota za dostateczną liczbą chórzystów dopóty was nękać będzie, dopóki szkoła powszechna i gimnazjum nie wychowa chórzysty...

Dwie te prawdy tak są elementarne, że szkoda czcionek na układanie drukowanych dowodzeń. A teraz pytanie pierwsze:

W jakich warunkach i kiedy wychowamy słuchacza koncertów?

Zaraz obok — drugie pytanie: Jak i kiedy wychowamy chórzystę? Na pierwsze pytanie odpowiadano parokrotnie.

Środkiem, służącym do tego celu miał być doniedawna Solfeż. Środek ten jednak zawiódł. Jak wszędzie, tak i ta — przesada okazała się szkodliwa, Dawny program nauki muzyki w szkole powszechnej i w gimnazjum pomijał wszystko, co zachęcić mogło do muzyki, wtłaczał natomiast w młodzież to wszystko, co musiało do niej zniechęcić.

Autorzy dawnego programu, a po części jego wykonawcy nie potrafili wykrzesać ze siebie „życiowości". Nie potrafili dostrzec starej prawdy, że człowiek przyswaja sobie muzykę emocjonalnie, nie zaś rozumowo, że człowiek słucha jakby „formalnie" tylko uchem, że raczej serce jest organem słuchu muzycznego... Jeśli tak, to przedewszystkiem ów słuch serca posiada dziecko.

Niesłusznie zatem muzyka w szkole pozbawiona była dotąd serca!...

Przypominała ona raczej botanikę, lub dział jej — systematykę roślin.

Rozcinanie i analizowanie pięknego kwiatu odziera zeń piękno kształtu i woni; a w muzyce bezustanna analiza rytmiczna i tonalna w postaci wykluczającej kształcenie estetyczne dała w rezultacie nudę i zniechęcenie do lekcyj śpiewu, faktem jest, że dawny program (obowiązujący z niewielkiemi zmianami w szkolnictwie od 1920 r. do sierpnia 1934 r.) przeznaczał $^{3}/_{4}$ lekcji śpiewu na ćwiczenia, wykluczające melodję, naładowane zato rytmicznem stukaniem, klaskaniem, skandowaniem tekstu pieśni na jednym dzwięku, oddychaniem rytmicznem i t. p. Zaledwie $^{1}/_{4}$ lekcji przeznaczona była na śpiewanie pieśni. Systematyczne mordowanie pieśni zrobiło swoje...

Do rzadkości należy taka gromadka młodzieży, która potrafi zaśpiewać na wycieczce, czy w towarzyskiem gronie. Szczególnie charakterystyczny jest ten smutny objaw dla Kongresówki... d. c. n.

RADY DLA CHÓRZYSTÓW i CHÓRMISTRZÓW.

ZAGADNIENIA MUZYKI WOKALNEJ

Muzyka wokalna, z natury swojej techniki wydobywania dźwięków i ustalania ich ścisłej w stosunku do kamertonu wysokości, jest o wiele trudniejszą od muzyki instrumentalnej.

O ile muzyka instrumentalna posiada w instrumentach smyczkowych cztery struny, strojone na stałe brzmienia i stanowiące podstawę

dla innych, do nich dostrajanych, zaś w organach, fortepianie i instrumentach klapkowych dętych ma wszystkie dźwięki wystrojone przez fachowca i odpowiednie dla nich klawisze — o tyle głos ludzki nie posiada żadnych z wyżej wymienionych podstaw. Jest sam w sobie. Jego strój może być regulowany tylko za pośrednictwem słuchu doskonałego, świetnej znajomości solfeżu i innych dyscyplin wokalnych.

Temperaturą stroju nazywamy takie rozplanowanie dźwięków co do ich wysokości, aby oktawa się zgadzała, t. j. zgadzał się stopień pierwszy z powtórzeniem pierwszego, czyli z ósmym.

Wśród instrumentów taką temperaturą posługują się: fortepian i organy. Stroi się je niezupełnie czystemi kwintami, i na nich nie rozróżnia się np. cis i des, dis i es, i t.d. Na te różniące się dźwięki instrumenty temperowane mają po jednym klawiszu. Instrumenty zaś orkiestrowe, szczególnie smyczkowe, mają inny strój; stroi się je czystemi kwintami, i one też brzmią inaczej na cis, niż na des i t. d.

Jakimże więc strojem powinna posługiwać się muzyka wokalna? Twierdzę z całą stanowczością, że nie fortepianowym, a raczej orkiestrowym, z uwzględnieniem jeszcze niżej podanych zasad:

1. Każdy interwal wznoszący się powinien być brany jako odrobinę większy, spadający zaś, jako mniejszy. Np. interwal wstępujący z dominanty lub subdominanty na tonikę w górę, winien być większy, zaś opadający na tonikę w dół — mniejszy. Odnosi się to szczególniej do stopnia drugiego, opadającego na pierwszy, jak również do subdominanty i dominanty.

Co się tyczy kwint, kwart i oktaw, to należy bezwzględnie operować czystemi.

Rozumiem, że zastosowanie powyższych wskazówek jest trudne wtedy, gdy uczymy chór lub solistę przy fortepianie, który — jak zaznaczyłem — nie jest czysto nastrojony, ponieważ ma inny strój. To też chór z fortepianem nigdy nie brzmi dobrze. Jest jednakże rada niezawodna: uczyć zespoły bez instrumentu, wyłącznie przy pomocy kamertonu. Sposób ten da tak wspaniałe rezultaty, że kto go raz spróbuje, ten zawsze już posługiwać się nim będzie.

2. Przy nauce śpiewu dyrygent musi czuwać nad zmianą rejestrów głosowych, przy której często następuje załamanie się głosu, dające dźwięki brzydkie, o niezdecydowanej wysokości, lub co gorsza — wyraźnie obniżone.

3. Dzwięki jednoimienne, napotykane w melodji, są też niebezpieczne, gdyż drugi przy sciszeniu ma zawsze tendencję do obniżenia
> ∪ > ∪
w stosunku do pierwszego, np. do do, fa fa, i t. d. To samo niebezpieczeństwo istnieje przy powtarzaniu samogłosek, choćby nawet inne

dźwięki na nie wpadały, np.: mama, kara, na niebie, i t. p. Jednoimienne samogłoski powodują takie samo obniżenie na drugiej, jak i powtarzane dźwięki muzyczne. W obu tych wypadkach należy brać drugi dźwięk lub drugą samogłoskę cokolwiek wyżej, a przynajmniej bardzo nad nią czuwać.

Łączenie słów w śpiewie jest absolutnie niedopuszczalne, tak jak i zniekształcanie języka polskiego przez fałszywą akcentację, wynikającą ze złego dyrygowania lub z winy kompozytora, który nie skojarzył akcentów muzyki i słów: mocnych z mocnemi, słabych ze słabemi. Należy więc przedewszystkiem bardzo przestrzegać, aby końcowe sylaby wyrazów były zawsze ściszane. W przeciwnym razie następuje nader nieestetyczne oderwanie się dźwięku i słowa, niezgodne z charakterem języka polskiego.

Co się tyczy rytmu, to największą wadą, spotykaną we wszystkich prawie chórach, jest pośpiech zaśpiewania pierwszej części taktu następnego. Pociąga to za sobą niewykończenie frazy, a także przykre syczenie. Przykłady:

takt na $\frac{4}{4}$: Służył Jasio(u) | u pa na i t. d.

$\frac{3}{4}$: Wia | ne czku ró(ż) | ża ny i t. d.

na $\frac{3}{4}$: Już sło nko(ś) | świe ci i t. d.

na $\frac{2}{4}$: Mi lda(ś) | światy i t. d.

Studjowanie utworu muzycznego należy rozłożyć na cztery ściśle ze sobą połączone sposoby.

1. Prześpiewanie utworu w chórze na solfeż, celem poznania go i rozplanowania dźwięków w głosach tak, aby każdy był na swoim miejscu pod względem rytmu i intonacji.

2. Przeczytanie tekstu sylabami dla zapoznania się z nim i zaakcentowania samogłosek, odpowiednio otwierając na każdą z nich usta.

3. Podłożenie tych sylab pod dźwięki, bacząc by każda samogłoska osiągnęła dokładne i jędrne brzmienie.

4. Artystyczne wykonanie co do ekspresji, dynamiki i agogiki, z uwagą, aby słowo ze słowem pod żadnym pozorem nie było połączone, i każde z nich na ostatniej sylabie miało ściszenie.

Jak wiadomo, najmniejszą podziałką muzyczną czyli interwalem, są komatki, których w całym tonie znajduje się dziewięć. Otóż takie subtelne podziałki decydują przedewszystkiem o czystości brzmienia chóru, a tem samem i o przyjemności jego słuchania.

Wyobraźmy sobie, że np. sopranistka w chórze zaśpiewała swoją melodję z uwzględnieniem wszystkich wyżej podanych wskazówek. Melodja ta da się graficznie tak przedstawić:



Druga sopranistka zaśpiewała z nią razem to samo, ale zaniedbała niektórych wskazówek i gdzieniegdzie porobiła komatkowe odchylenia. Trzecia toż samo, jak to widać poniżej.



Jak widzimy melodja została mocno zniekształcona. Chór, złożony z takich czterech głosów, brzmi szaro, nieprzyjemnie aż do znudzenia, gdyż słuchający go nie wie, dlaczego jest niedobrze, ale zdaje sobie sprawę, że jest źle. Często takie zamieszki powodują wysilenie głosu przy śpiewie, czyli krzyk, który jest wprost klęską wszystkich zespołów chóralnych. Stąd też kto organizuje chóry, niech uczy śpiewać nucąc, a nigdy pełnym głosem. Śpiewanie mocnym, pełnym, niekształconym głosem powoduje gardlany jego charakter, działający nader niemile na słuchacza. Dążąc do tego, aby biorącym udział w chórze poprawić emisję głosu, przedewszystkiem należy rozpocząć — jak powiedziałem — od cichego śpiewania, i starać się doprowadzić to piano do jędrnego brzmienia, poczem stopniowo powiększać jego siłę do mezzo-piano, po osiągnięciu rezultatów dodatnich spróbować siły na mezzo-forte, ale go nigdy nie nadużywać, pamiętając, że tylko z pięknych dźwięków można stworzyć piękne akordy, a z nich piękną i miłą dla ucha muzykę.

Prof. Stanisław Kazuro

NASZ DODATEK NUTOWY

Zgodnie z zapowiedzią, zamieszczamy w obecnym numerze dwie kompozycje chóralne, które jednocześnie powiększają spis naszych wydawnictw.

Każdy więc zespół chóralny winien zaopatrywać się w nasze wydawnictwa, odbite na lepszym papierze, chroniącym od zniszczenia i w cenie 20 groszy za poszczególny egzemplarz. Tym sposobem rozpisywanie nut na głosy byłoby zupełnie zbędne, a korzyści, płynące z posiadania nut sztychowanych z podłożonym drukowanym tekstem, będą niewspółmierne wobec oszczędności przy ręcznem odpisywaniu, często z błędami, głosów chóralnych.

Poniżej podajemy krótkie objaśnienia do utworów, zamieszczonych w dodatku nutowym niniejszego numeru:

Wacław Lachman. **Warczą karabiny...** piosenka wojskowa na 4-o głosowy chór męski.

Jest to piosenka zwrotkowa, którą można śpiewać w marszu, czy też w pochodzie; dlatego należy zwrócić uwagę na stronę rytmiczną tego utworu.

Chcąc nadać wyrazu tej kompozycji, należy również zwrócić uwagę i na tekst słowny. Przedewszystkiem podkreślić należy *r* w słowach warrr-czą karrrabiny, a następnie z sygnałów tra ta ta tata ta wydobyć charakter fanfar orkiestrowych. Gdyby komu przyszła do głowy chęć inscenizowania tej piosenki, mógłby zastosować oryginalne trąbki zamiast tenorów w ostatniej zwrotce.

Piotr Maszyński. **A jeśli Ciebie ja zapomnę Ojczyzno,** pieśń patrjotyczna ułożona na 4 gł. chór mieszany przez J. Maklakiewicza.

Pieśń tę napisał ś. p. Piotr Maszyński w 1894 r., ogłaszając ją drukiem w Krakowie, jako pieśń solową z akompanjamentem fortepianu.

Dla nas jest ona wspaniałym dokumentem uczuć patrjotycznych, które każdy obywatel w stosunku do własnej ojczyzny posiadać powinien, niezależnie czy mieszka w kraju, czy też poza jego granicami.

Pieśń tę należy śpiewać poważnie, lecz nierozwlekając tempa, ażeby wydobyć z melodji i tekstu właściwą siłę i moc. Jest to pieśń piękna i natchniona najszczytniejszemi uczuciami jej twórców. Nadaje się więc na wszelkiego rodzaju obchody i uroczystości patrjotyczne, państwowe, a nawet i religijne ze względu na obecność czwartej zwrotki: „A jeśli Ciebie zapamięta, ty wiaro święta, moje serce“, która to zwrotka w ostatnim wypadku stałaby się pierwszą zwrotką.

WYDAWNICTWA MIESIĘCZNIKA „CHÓR”.

Nr. 1. Wacław Lachman. Powiadają Aniołkowie nowinę. 4 gł. Kolenda na chór męski a capella Partyturka. Cena 0.20

Nr. 2. Jan Maklakiewicz. Radujcie się bracia mili. Polonez — kolenda na chór mieszany z akompanjamentem fortepianu lub organów. Partyturka. Cena 0.20

Nr. 3. Stanisław Niewiadomski. W Kanie Galilejskiej — kolenda na chór mieszany a capella. Partyturka, Cena 0.20

Nr. 4. Wacław Lachman. Warczą karabiny... na chór męski. Cena 0.20.

Nr. 5. Piotr Maszyński. A jeśli ciebie zapomnę Ojczyzno Pieśń Patrjotyczna na chór mieszany. Cena 0.20.

„Chór“ ukazuje się na początku każdego miesiąca. — Warunki prenumeraty: rocznie 6 zł., półrocznie 3 zł., kwartalnie 1 zł. 50 gr. Konto w P.K.O. Nr. 29.742.

Redaktor i wydawca: Jan Maklakiewicz. — Redakcja, administracja i skład główny w księgarni F. Grąbczewskiego, Warszawa, Krakow. Przedm. 1. (Tel. 617-55).

Drukarnia Kooperatywy Pracowników Drukarskich. Zielna 47, tel. 619-57.